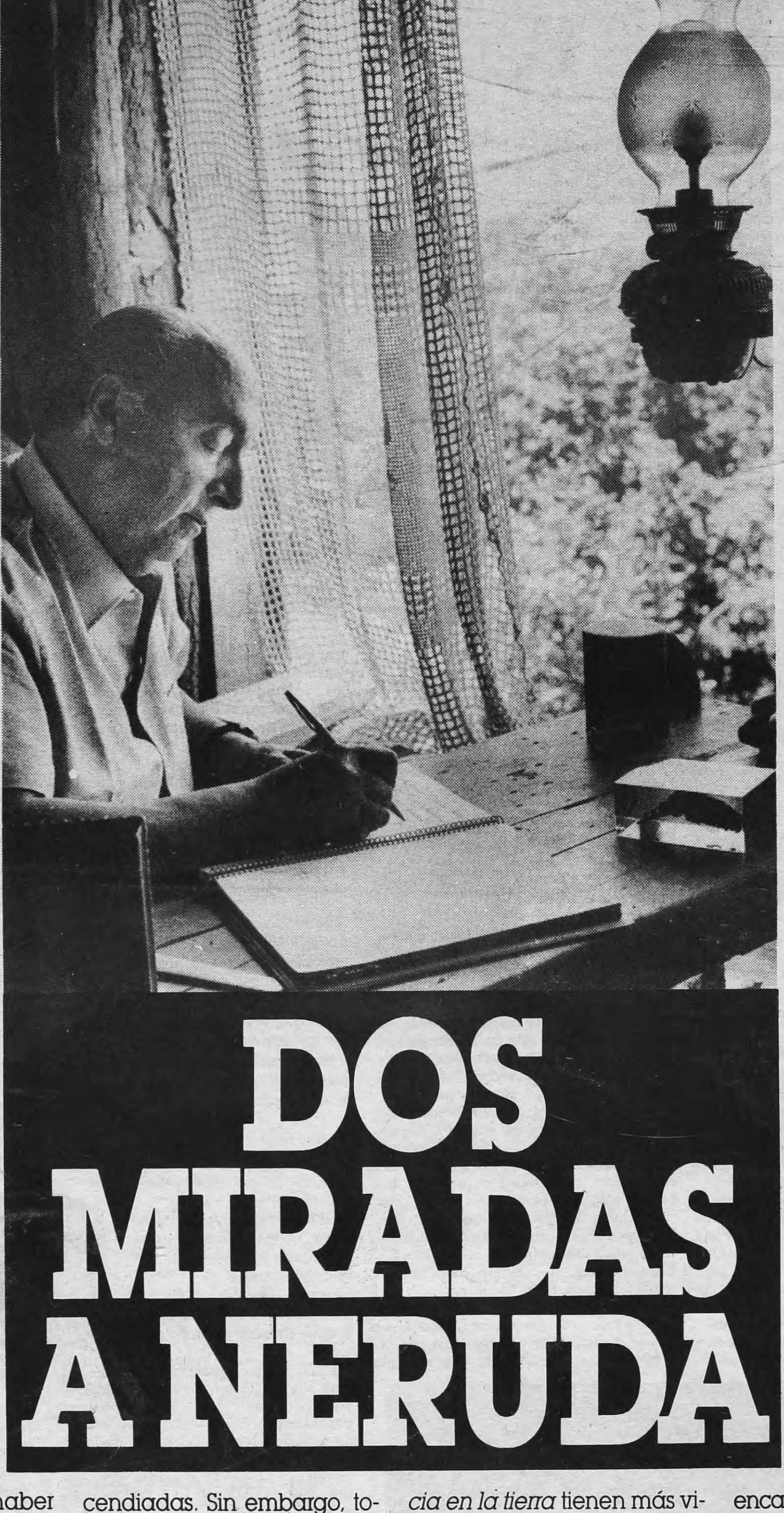
HANS MAGNUS ENZENSBERGER

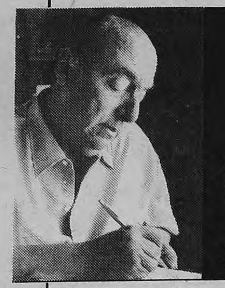
SARA FACIO



DOS MIRADAS A NERUDA

Decir Pablo Neruda es decir Chile, y Unidad Popular, de cuyo gobierno formó parte como embajador en París. Y también —por ese axioma que determina que toda poética genera su poética contraria— es decir César Vallejo, el otro poeta que marcó la voz de la poesía latinoamericana de este siglo. En distinto tiempo y con distinta suerte, los dos, el chileno y el peruano, asumieron el compromiso de cambiar la literatura y de cambiar el mundo. Y lo lograron a medias. Vallejo murió en París, lejos de su país y —dicen— por melancolía. Pablo Neruda puede haber muerto de lo mismo: de hecho, sólo sobrevivió doce días a Salvador Allende, su presidente y amigo, asesinado el 11 de setiembre de 1973 por las fuerzas golpistas del general Augusto Pinochet. Hace quince años, a la muerte del poeta, sus casas de Valparaíso y Santiago de Chile fueron saqueadas, sus bibliotecas incendiadas. Sin embargo, todos esos intentos por borrar un nombre de la memoria no dieron resultado. Los poemas de Neruda —Premio Nobel de Literatura 1971— fueron durante mucho tiempo la voz de una resistencia que creció cada día desde 1973. Ahora, con la indiscutible derrota de Pinochet, los versos del autor de *Canto general* y *Residencia en la tierra* tienen más vigencia que nunca en Chile. Los muros del país lo atestiguan.

Son estos datos y la inminente aparición de una biografía fotográfica del poeta —a cargo de Sara Facio, para Ediciones La Azotea—, los temas que sirven de excusa para que este suplemento vuelva a la obra y a la vida de un escritor contradictorio que, tal como señala Diana Bellesi en la introducción del libro, prefirió ubicarse a la sombra de su presidente pudiendo ser la luz; y cuyos poemas que intentaban modificar la sociedad desaparecieron para dar lugar a la belleza menos frecuentada del resto de su obra, de la no visiblemente comprometida. Hans Magnus Enzensberger —alemán de la Escuela de Francfort, ensayista, dramaturgo, poeta y uno de los críticos socialistas más lúcidos de su tiempo, convertido ahora en un francotirador de la inteligencia— es el encargado de juzgar esas contradicciones del poeta chileno en un texto escrito hacia 1962 —publicado por Anagrama en el volumen de ensayos *Detalles,* de pronto relanzamiento en la Argentina— y se encarga de subrayar algo que la realidad parece haber confirmado actualmente: que la de Neruda "es una voz elemental, parecida a la del mar".



DOS MIRADAS A NERUDA

I

Un provincialismo europeo, cuya topografía literaria se limita aún a los círculos autorizados de los grandes cafés de algunas capitales europeas, nos ha impedido durante largo tiempo escuchar la voz de Iberoamérica. A pesar de todas las tentativas realizadas estos diez últimos años para que se le concediera carta de naturaleza, el continente sudamericano, desde Rubén Darío hasta Jorge Luis Borges, sigue siendo la *terra incognita* de la poesía moderna.

La voz más poderosa de este hemisferio (y, desde la muerte de García Lorca y de César Vallejo, la única que en castellano ha alcanzado eco internacional) es la de Pablo Neruda. Por encima de éxitos y fracasos, este hombre ofrece a nuestra sensibilidad de europeos unas credenciales que deben reconocérsele. ¿Somos capaces de hacerlo? Esta es otra cuestión.

Es una voz tan apasionada como monótona, tan indiferente como desgarradora, solitaria pero que todo lo abarca. Es una voz elemental, parecida a la del mar. Su aliento, su oleaje son prolongados e irresistibles. Su resignación está henchida de ternura, de ira y de rebelión. En la cresta de los versos, esta voz transporta los restos del naufragio de nuestra existencia hasta riberas inalcanzables, hacia la poesía venidera:

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza.
El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

....

Hay pájaros de color azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.
Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias.

Son tantas las cosas que no pueden olvidarse y que esta voz enumera indiscriminadamente: tantas penas, tantas pólizas, tantos besos y paracaídas, monedas o lágrimas, llaves y guitarras... Se introduce hasta el corazón de la materia y hasta el rostro de la muerte, retrocede y nos arroja a "una paloma muerta, anillada", y a "un planeta de rosas perforadas".

Son poemas del todo extraños a la configuración rígida del soneto. Inútil sería buscar en ellos ese ideal formal, estático, que en Alemania se ha considerado siempre como característico de las literaturas "románicas". Es poesía *in statu nascendi*, o lo que es lo mismo: el proceso creativo aparece proyectado continuamente en el producto poético, como una búsqueda constante, una sonda, una cala en el lenguaje petrificado e infecundo:

No es sino el paso de un día hacia otro,
una sola botella andando por los mares,
y un comedor adonde llegan rosas,
un comedor abandonado
como una espina: me refiero
a una copa trizada, a una cortina, al fondo
de una sala desierta por donde pasa un río
arrastrando las piedras. Es una casa
situada en los cimientos de la lluvia,
una casa de dos pisos con ventanas obligatorias
y enredaderas estrictamente fieles.
Voy por las tardes, llego
lleno de lodo y muerte,
arrastrando la tierra y sus raíces,
y su vaga barriga en donde duermen
cadáveres con trigo,
metales, elefantes derrumbados,
pero por sobre todo hay un terrible,
un terrible comedor abandonado,
con las alcuzas rotas
y el vinagre corriendo debajo de las sillas,
un rayo detenido de la luna,
lago oscuro, y me busco
una comparación dentro de mí:
tal vez es una tienda rodeada por el mar
y paños rotos goteando salmuera.
Es sólo un comedor abandonado,
y alrededor hay extensiones,
fábricas sumergidas, maderas
que sólo yo conozco,
porque estoy triste y viajo,
y conozco la tierra, y estoy triste.

En la andadura sintáctica y lógica que los caracteriza, estos versos comunican al lector la inquietud de la que hablan y lo inaccesible de la meta que a tientas persiguen. La oscuridad, en que vacilan y se pierden, es la poesía misma. No hay tinieblas abstractas ni cosa incognoscible: sólo las tinieblas de la tierra, lo más diario y lo más familiar, aquello con lo que todos nos encontramos, y que, sin embargo, sólo el poeta conoce y nadie más.

Las obras iniciales de Neruda aluden de continuo al cieno, a las cosas podridas, desgastadas, raídas, rotas. "El roto" es la metáfora central de esta poesía. Esta palabra es, en principio, simplemente el participio del verbo "romper", pero tiene además, otro significado más especial. El diccionario cita las acepciones siguientes: partido en dos pedazos, quebrado, andrajoso, descuidado. En Chile se utiliza en sustantivo como sinónimo de proletario. En la Argentina y en el Perú, se aplica peyorativamente con este significado a todos los habitantes de Chile en conjunto. Lo característico de Neruda es que en la metáfora central de su poesía se relacionan los dos matices, el universal con el provinciano. No es poesía que utilice el cieno y los escombros como ingredientes de *haut goût*, como aquel condimento picante y estético que descubrió Baudelaire para la poesía y el arte modernos. Para la lírica nerudiana constituyen las señales más perceptibles de la estructura humana en general, no simplemente de la social. El tiempo, el dolor y la muerte sólo son modificaciones, manifestaciones generales de la suciedad y del desgaste que contaminan todo cuanto existe y que tal vez constituyan la verdadera sustancia del mundo:



Si me preguntáis en dónde he estado
debo decir "Sucede".
Debo de hablar del suelo que oscurecen las piedras,
del río que durando se destruye:
no sé sino las cosas que los pájaros pierden,
el mar dejado atrás, o mi hermana llorando.
¿Por qué tantas regiones, por qué un día
se junta con un día? ¿Por qué una negra noche
se acumula en la boca? ¿Por qué muertos?
Si me preguntáis de dónde vengo, tengo que
conversar
con cosas rotas,
con utensilios demasiado amargos,
con grandes bestias a menudo podridas
y con mi acongojado corazón.
No son recuerdos los que se han cruzado
ni es la paloma amarillenta que duerme en el olvido,
sino caras con lágrimas,
dedos en la garganta,
y lo que se desploma de las hojas:
la oscuridad de un día transcurrido,
de un día alimentado con nuestra triste sangre.

Estéticamente una actitud semejante conduce a la negación rotunda de cualquier tipo de *poésie pure*. De hecho, en uno de sus pocos textos teóricos —el preámbulo introductorio de la revista madrileña *Caballo verde* (1935)—, Neruda dedujo para la poesía, con rigurosa lógica, una serie de exigencias derivadas precisamente de la idea de impureza:

"Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

"La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ella, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera han inundado las cosas desde lo interno y lo externo.

"Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

"Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, como manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

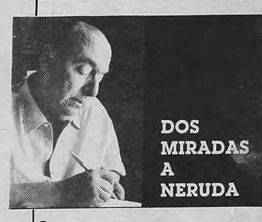
"La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de diente y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esta dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua también tienen esa consistencia especial, ese recurso de un magnífico tacto.

"Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético librero: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, 'corazón mío' son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo."

Este es un programa bien distante de cualquier cálculo, de todo *gag* y de todo tópico, incluidos los de un vanguardismo obsoleto. Es un programa de la multiplicidad. No sólo en el sentido que la poesía de Neruda arrastra en su progresión, con la fuerza de los elementos, cuanto encuentra a su paso, sino también en el sentido de que tal multiplicidad se traduce en la forma que toma el verso. Neruda desdeña la técnica del mosai-



"Amo todas las cosas no sólo las supremas"



DOS MIRADAS A NERUDA

I

Un provincialismo europeo, cuya topografía literaria se limita aún a los círculos autorizados de los grandes cafés de algunas capitales europeas, nos ha impedido durante largo tiempo escuchar la voz de Iberoamérica. A pesar de todas las tentativas realizadas estos diez últimos años para que se le concediera carta de naturaleza, el continente sudamericano, desde Rubén Darío hasta Jorge Luis Borges, sigue siendo la *terra incognita* de la poesía moderna.

La voz más poderosa de este hemisferio (y, desde la muerte de García Lorca y de César Vallejo, la única que en castellano ha alcanzado eco internacional) es la de Pablo Neruda. Por encima de éxitos y fracasos, este hombre ofrece a nuestra sensibilidad de europeos unas credenciales que deben reconocérsele. ¿Somos capaces de hacerlo? Esta es otra cuestión.

Es una voz tan apasionada como monótona, tan indiferente como desgarradora, solitaria pero que todo lo abarca. Es una voz elemental, parecida a la del mar. Su aliento, su oleaje son prolongados e irresistibles. Su resignación está henchida de ternura, de ira y de rebelión. En la cresta de los versos, esta voz transporta los restos del naufragio de nuestra existencia hasta riberas inalcanzables, hacia la poesía venidera:

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza.
El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

....

Hay pájaros de color azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.
Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias.

Son tantas las cosas que no pueden olvidarse y que esta voz enumera indiscriminadamente: tantas penas, tantas pólizas, tantos besos y paracaídas, monedas o lágrimas, llaves y guitarras... Se introduce hasta el corazón de la materia y hasta el rostro de la muerte, retrocede y nos arroja a "una paloma muerta, anillada", y a "un planeta de rosas perforadas".

Son poemas del todo extraños a la configuración rígida del soneto. Inútil sería buscar en ellos ese ideal formal, estático, que en Alemania se ha considerado siempre como característico de las literaturas "románicas". Es poesía *in statu nascendi*, o lo que es lo mismo: el proceso creativo aparece proyectado continuamente en el producto poético, como una búsqueda constante, una sonda, una cala en el lenguaje petrificado e infecundo:

No es sino el paso de un día hacia otro,
una sola botella andando por los mares,
y un comedor adonde llegan rosas,
un comedor abandonado
como una espina: me refiero
a una copa trizada, a una cortina, al fondo
de una sala desierta por donde pasa un río
arrastrando las piedras. Es una casa
situada en los cimientos de la lluvia,
una casa de dos pisos con ventanas obligatorias
y enredaderas estrictamente fieles.
Voy por las tardes, llego
lleno de lodo y muerte,
arrastrando la tierra y sus raíces,
y su vaga barriga en donde duermen
cadáveres con trigo,
metales, elefantes derrumbados,
pero por sobre todo hay un terrible,
un terrible comedor abandonado,
con las alcuzas rotas
y el vinagre corriendo debajo de las sillas,
un rayo detenido de la luna,
lago oscuro, y me busco
una comparación dentro de mí:
tal vez es una tienda rodeada por el mar
y paños rotos goteando salmuera.
Es sólo un comedor abandonado,
y alrededor hay extensiones,
fábricas sumergidas, maderas
que sólo yo conozco,
porque estoy triste y viajo,
y conozco la tierra, y estoy triste.

En la andadura sintáctica y lógica que los caracteriza, estos versos comunican al lector la inquietud de la que hablan y lo inaccesible de la meta que a tientas persiguen. La oscuridad, en que vacilan y se pierden, es la poesía misma. No hay tinieblas abstractas ni cosa incognoscible: sólo las tinieblas de la tierra, lo más diario y lo más familiar, aquello con lo que todos nos encontramos, y que, sin embargo, sólo el poeta conoce y nadie más.

Las obras iniciales de Neruda aluden de continuo al cieno, a las cosas podridas, desgastadas, raídas, rotas. "El roto" es la metáfora central de esta poesía. Esta palabra es, en principio, simplemente el participio del verbo "romper", pero tiene además, otro significado más especial. El diccionario cita las acepciones siguientes: partido en dos pedazos, quebrado, andrajoso, descuidado. En Chile se utiliza en sustantivo como sinónimo de proletario. En la Argentina y en el Perú, se aplica peyorativamente con este significado a todos los habitantes de Chile en conjunto. Lo característico de Neruda es que en la metáfora central de su poesía se relacionan los dos matices, el universal con el provinciano. No es poesía que utilice el cieno y los escombros como ingredientes de *haut goût*, como aquel condimento picante y estético que descubrió Baudelaire para la poesía y el arte modernos. Para la lírica nerudiana constituyen las señales más perceptibles de la estructura humana en general, no simplemente de la social. El tiempo, el dolor y la muerte sólo son modificaciones, manifestaciones generales de la suciedad y del desgaste que contaminan todo cuanto existe y que tal vez constituyan la verdadera sustancia del mundo:



Si me preguntáis en dónde he estado
debo decir "Sucede".
Debo de hablar del suelo que oscurecen las piedras,
del río que durando se destruye:
no sé sino las cosas que los pájaros pierden,
el mar dejado atrás, o mi hermana llorando.
¿Por qué tantas regiones, por qué un día
se junta con un día? ¿Por qué una negra noche
se acumula en la boca? ¿Por qué muertos?
Si me preguntáis de dónde vengo, tengo que conversar
con cosas rotas,
con utensilios demasiado amargos,
con grandes bestias a menudo podridas
y con mi acongojado corazón.
No son recuerdos los que se han cruzado
ni es la paloma amarillenta que duerme en el olvido,
sino caras con lágrimas,
dedos en la garganta,
y lo que se desploma de las hojas:
la oscuridad de un día transcurrido,
de un día alimentado con nuestra triste sangre.

Estéticamente una actitud semejante conduce a la negación rotunda de cualquier tipo de *poésie pure*. De hecho, en uno de sus pocos textos teóricos —el preámbulo introductorio de la revista madrileña *Caballo verde* (1935)—, Neruda dedujo para la poesía, con rigurosa lógica, una serie de exigencias derivadas precisamente de la idea de impureza:

"Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

"La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ella, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera han inundado las cosas desde lo interno y lo externo.

"Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

"Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, como manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

"La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas es un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de diente y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esta dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua también tienen esa consistencia especial, ese recurso de un magnífico tacto.

"Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético librero: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, 'corazón mío' son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo."

"Amo todas las cosas no sólo las supremas"

Este es un programa bien distante de cualquier cálculo, de todo *gag* y de todo tópico, incluidos los de un vanguardismo obsoleto. Es un programa de la multiplicidad. No sólo en el sentido que la poesía de Neruda arrastra en su progresión, con la fuerza de los elementos, cuanto encuentra a su paso, sino también en el sentido de que tal multiplicidad se traduce en la forma que toma el verso. Neruda desdeña la técnica del mosaico: nunca se ha entregado a este estilo de rompecabezas tan grato a un Ezra Pound. Lo diferenciado no aparece reunido, recorte contra recorte, en una suerte de *collage*, sino que se enumera con un descuido que deja entrever sus orígenes indios. Los poemas de Neruda van siempre destinados al oído de un auditor, jamás a los ojos del posible lector. Una forma poética tan antigua como el mundo, ignorada siempre por la estética clásica, recobra sus privilegios: la del tono. Es éste, no una ley métrica, quien señala el ritmo de tales textos. Cambia sin cesar, incluso en el interior del poema. Verificación, proposición, paréntesis, narración, evocación, demanda, invocación, letanía, voz que duda y medita, sueña o traspasa, se lamenta, exige y busca, en continua metamorfosis, la voz es siempre fiel a sí misma. A veces este tono resulta casi majestuoso, solemne, sublime como el de los cantos de Saint-John Perse. No obstante, esquivando toda corrupción o vacilación, hace resaltar en la estrofa siguiente el pormenor insignificante, el cordón de los zapatos, la escoba de barrer, el papel pintado. Lo hace con idéntica fuerza. Un humor feroz, bien distante de los cálculos que interesan al intelecto, se alberga en las articulaciones de los poemas que inopinadamente cambian de tono. Así en el inicio de la gran *Oda a Federico García Lorca:*

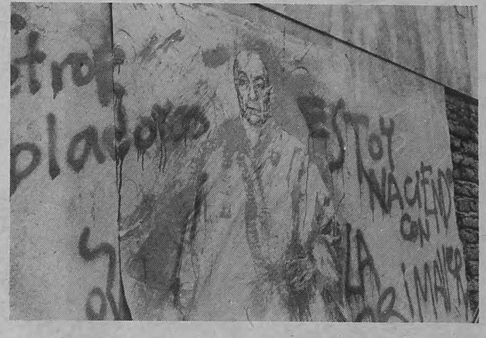
"Cuando murió la nave la dejaron allí, sobre la arena ella no tiene muerte: En mi jardín reposa de las navegaciones ya no anclará sino en mis duros sueños."

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
y por tu poesía que sale dando gritos.
Porque por ti pintan de azul los hospitales
y crecen las escuelas y los barrios marítimos,
y se pueblan de plumas los ángeles heridos,
y se cubren de escamas los pescados nupciales,
y van volando al cielo los erizos:
por ti las sastrerías con sus negras membranas
se llenan de cucharas y de sangre,
y tragan cintas rojas, y se matan a besos,
y se visten de blanco.

En medio de las lamentaciones desgarradoras del poema *Walking around* tropezamos con los versos siguientes:

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.
Sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.

Muchos son los elementos absorbidos por esta poesía tan compleja. El aliento de Whitman, el soplo poderoso de una nueva poética cuya métrica desconoce el asma, alienta en toda su obra. También habría que recordar a Mayakovski, el más explosivo de los poetas contemporáneos rusos, o la gelatina onírica de Lautréamont con sus secuelas surrealistas. En la base de esta lírica se encuentran asimismo los influjos de Quevedo y de Góngora, la poesía del Siglo de Oro. A través de los poemas de Pablo Neruda se registran las huellas de los romanceros del viejo y del nuevo mundo, los cantos de pastores y caldereros, de gitanos y de bandoleros, traspuestos aquí con desdén de todo folklore romántico. También la liturgia, que ha coloreado la sangre de la lengua castellana, proyecta su sombra en la poesía de Neruda, así como, sordamente, la influencia poderosa de la herencia india. Gracias a la pintura mexicana moderna, sabemos la fuerza con que los pueblos dominadores del continente, hoy embrutecidos y en vías de extinción, sobreviven en el arte. La sangre india que circula por las venas de Pablo Neruda siempre se ha dejado oír.



II

La concesión del Premio Stalin, en 1953, llenó las columnas de los periódicos americanos y europeos con el nombre de Pablo Neruda. Sin embargo, el caso Neruda que aquí exponemos data de fecha más antigua: tiene tantos años como el poeta Neruda. El premio literario soviético lo ha corroborado. Por eso hay que prestar una cierta atención a la vida del hombre.

Durante el turbulento período de 1920, fecha histórica de la vida política chilena, los estudiantes rebeldes recitaban por las calles de la capital el texto de una octavilla que era el poema de un muchacho de provincias de diecisiete años recién cumplidos. El autor, originario del sur de la república, del distrito araucano de Cantín, era hijo de un modesto empleado de los ferrocarriles y se llama Neftalí Reyes Basualto. Había adoptado el nombre de un escritor checo casi olvidado, Neruda, y andaba estudiando filosofía y literatura. Unos cuantos años después, en 1923, la crítica sudamericana saludaba su libro de poemas *Crepusculario* como una obra importante.

Este libro le valió en 1927 el nombramiento de cónsul chileno en Rangún. La costumbre de dar cargos diplomáticos a los poetas, que no juegan ningún papel en la sociedad moderna, parece cosa de fábula. Sin embargo, es habitual en el mundo de habla castellana. Así, por ejemplo, Octavio Paz, el poeta más significativo del México actual, es consejero de embajada en Nueva Delhi (después de haberlo sido en París). También podría recordarse el hecho de que dos grandes poetas europeos como Paul Claudel y Saint-John Perse ocuparon igualmente destacados cargos cargos diplomáticos. Es evidente que la poesía disfruta en algunos países de un prestigio no circunscrito a la concesión de premios incentivos. En ellos se considera que el país estará mejor representado por quien domina soberanamente su lengua que no por un diplomático de carrera.

Neruda escribió en Birmania los primeros poemas de *Residencia en la tierra*, su obra maestra. Marchó a Ceilán como cónsul en 1928 y estuvo posteriormente en Yakarta, Singapur y Buenos Aires. Su designación en España significó un cambio decisivo. Federico García Lorca, Miguel Hernández y Rafael Alberti entraron en el círculo intelectual e íntimo de Neruda. En las columnas de la revista *Caballo verde para la poesía* se reúnen las firmas de los poetas revolucionarios. Cuando en 1936 estalló la guerra civil, no había duda alguna del partido que el poeta eligiría.

Desde ese momento se realiza el paso de la *poésie impure* a la *poésie engagée*. Igual que para muchos intelectuales europeos, la experiencia española significó para Neruda un viraje. En adelante, utilizará la poesía como un arma. Le cuesta tomar esta decisión y siente la necesidad de justificarse. Así lo hace en el poema *Explico algunas cosas*, de 1936.

En los años que siguen, Neruda se convierte definitivamente en el compañero de armas de Aragon y de Ehrenburg. Las etapas extensas de esta trayectoria pueden resumirse brevemente: en 1937 organiza la huida en masa de los emigrantes españoles hacia Chile; en 1943 es elegido senador con el apoyo de los sufragios del Partido Comunista chileno, y unos meses después ingresa en el partido; en 1948 un golpe de Estado le obliga a huir apresuradamente. Se refugia entonces en el interior del país. Ahí, en el transcurso de un año, buscado constantemente por la policía política, compone el *Canto general*. En 1949 reaparece en París, siendo más tarde huésped de la Unión Soviética, de la China roja y de la India. Hace acto de presencia en los juegos mundiales de la juventud celebrados en Berlín Este en 1951. Realiza después una serie de viajes como figura representativa del comunismo mundial. De retorno a Chile, vive en la Isla Negra entre sus libros y sus caracolas, como figura de leyenda y símbolo político a nivel continental. En los últimos años de la era estaliniana, surge de su pluma una inundación de lirismo partidista, de textos polémicos y de himnos casi tópicos, en los que se traslucen a veces rastros de su antiguo talento, cada vez más dilatados, aunque menos profundos, cayendo al nivel oficial de los bardos albaneses o alemanes orientales. "¡Hombres de Stalin!", escrito en 1952, es uno de los más claros exponentes de la defección de su poesía.

"Ante una inmensa y alegre multitud hablé yo para renunciar a mi candidatura y habló Allende para postularse. Conocía al candidato. Lo había acompañado tres veces anteriores echando versos y discursos por todo el brusco e interminable territorio de Chile."



Uno de los capítulos del libro donde se encuentra este poema lleva por título *La miel de Hungría*. Lo que Neruda no vio fue la sangre en las calles de Budapest.

III

He aquí el caso Neruda reflejado en los acontecimientos de su existencia. Dada la im-



Domingo 6 de noviembre de 1988

*"Cuando murió la nave
la dejaron
allí, sobre la arena
ella no tiene muerte:
En mi jardín reposa
de las navegaciones
ya no anclará sino en mis duros
sueños."*

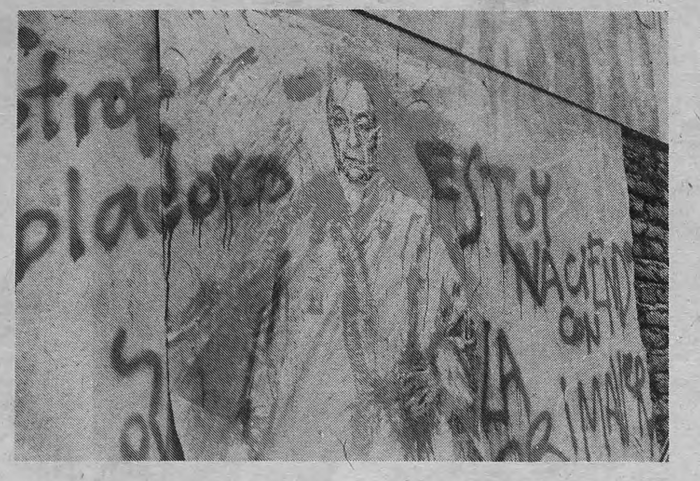
co: nunca se ha entregado a este estilo de rompecabezas tan grato a un Ezra Pound. Lo diferenciado no aparece reunido, recorte contra recorte, en una suerte de *collage*, sino que se enumera con un descuido que deja entrever sus orígenes indios. Los poemas de Neruda van siempre destinados al oído de un auditor, jamás a los ojos del posible lector. Una forma poética tan antigua como el mundo, ignorada siempre por la estética clásica, recobra sus privilegios: la del tono. Es éste, no una ley métrica, quien señala el ritmo de tales textos. Cambia sin cesar, incluso en el interior del poema. Verificación, proposición, paréntesis, narración, evocación, demanda, invocación, letanía, voz que duda y medita, sueña o traspasa, se lamenta, exige y busca, en continua metamorfosis, la voz es siempre fiel a sí misma. A veces este tono resulta casi majestuoso, solemne, sublime como el de los cantos de Saint-John Perse. No obstante, esquivando toda corrupción o vacilación, hace resaltar en la estrofa siguiente el pormenor insignificante, el cordón de los zapatos, la escoba de barrer, el papel pintado. Lo hace con idéntica fuerza. Un humor feroz, bien distante de los cálculos que interesan al intelecto, se alberga en las articulaciones de los poemas que inopinadamente cambian de tono. Así en el inicio de la gran *Oda a Federico García Lorca:*

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,
lo haría por tu voz de naranjo enlutado
por tu poesía que sale dando gritos.
Porque por ti pintan de azul los hospitales
y crecen las escuelas y los barrios marítimos,
y se pueblan de plumas los ángeles heridos,
y se cubren de escamas los pescados nupciales,
y van volando al cielo los erizos:
por ti las sastrerías con sus negras membranas
se llenan de cucharas y de sangre,
y tragan cintas rojas, y se matan a besos,
y se visten de blanco.

En medio de las lamentaciones desgarradoras del poema *Walking around* tropezamos con los versos siguientes:

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.
Sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.

Muchos son los elementos absorbidos por esta poesía tan compleja. El aliento de Whitman, el soplo poderoso de una nueva poética cuya métrica desconoce el asma, alienta en toda su obra. También habría que recordar a Mayakovski, el más explosivo de los poetas contemporáneos rusos, o la gelatina onírica de Lautréamont con sus secuelas surrealistas. En la base de esta lírica se encuentran asimismo los influjos de Quevedo y de Góngora, la poesía del Siglo de Oro. A través de los poemas de Pablo Neruda se registran las huellas de los romanceros del viejo y del nuevo mundo, los cantos de pastores y caldereros, de gitanos y de bandoleros, traspuestos aquí con desdén de todo folklore romántico. También la liturgia, que ha coloreado la sangre de la lengua castellana, proyecta su sombra en la poesía de Neruda, así como, sordamente, la influencia poderosa de la herencia india. Gracias a la pintura mexicana moderna, sabemos la fuerza con que



los pueblos dominadores del continente, hoy embrutecidos y en vías de extinción, sobreviven en el arte. La sangre india que circula por las venas de Pablo Neruda siempre se ha dejado oír.

II

La concesión del Premio Stalin, en 1953, llenó las columnas de los periódicos americanos y europeos con el nombre de Pablo Neruda. Sin embargo, el caso Neruda que aquí exponemos data de fecha más antigua: tiene tantos años como el poeta Neruda. El premio literario soviético lo ha corroborado. Por eso hay que prestar una cierta atención a la vida del hombre.

Durante el turbulento período de 1920, fecha histórica de la vida política chilena, los estudiantes rebeldes recitaban por las calles de la capital el texto de una octavilla que era el poema de un muchacho de provincias de diecisiete años recién cumplidos. El autor, originario del sur de la república, del distrito araucano de Cantín, era hijo de un modesto empleado de los ferrocarriles y se llama **Neftalí Reyes Basualto**. Había adoptado el nombre de un escritor checo casi olvidado, Neruda, y andaba estudiando filosofía y literatura. Unos cuantos años después, en 1923, la crítica sudamericana saludaba su libro de poemas *Crepusculario* como una obra importante.

Este libro le valió en 1927 el nombramiento de cónsul chileno en Rangún. La costumbre de dar cargos diplomáticos a los poetas, que no juegan ningún papel en la sociedad moderna, parece cosa de fábula. Sin embargo, es habitual en el mundo de habla castellana. Así, por ejemplo, Octavio Paz, el poeta más significativo del México actual, es consejero de embajada en Nueva Delhi (después de haberlo sido en París). También podría recordarse el hecho de que dos grandes poetas europeos como Paul Claudel y Saint-John Perse ocuparon igualmente destacados cargos cargos diplomáticos. Es evidente que la poesía disfruta en algunos países de un prestigio no circunscrito a la concesión de premios incentivos. En ellos se considera que el país estará mejor representado por quien domina soberanamente su lengua que no por un diplomático de carrera.

Neruda escribió en Birmania los primeros poemas de *Residencia en la tierra,* su obra maestra. Marchó a Ceilán como cónsul en 1928 y estuvo posteriormente en Yakarta, Singapur y Buenos Aires. Su designación en España significó un cambio decisivo. Federico García Lorca, Miguel Hernández y Rafael Alberti entraron en el círculo intelectual e íntimo de Neruda. En las columnas de la revista *Caballo verde para la poesía* se reúnen las firmas de los poetas revolucionarios. Cuando en 1936 estalló la guerra civil, no había duda alguna del partido que el poeta elegiría.

Desde ese momento se realiza el paso de la *poésie impure* a la *poésie engagée.* Igual que para muchos intelectuales europeos, la experiencia española significó para Neruda un viraje. En adelante, utilizará la poesía como un arma. Le cuesta tomar esta decisión y siente la necesidad de justificarse. Así lo hace en el poema *Explico algunas cosas,* de 1936.

En los años que siguen, Neruda se convierte definitivamente en el compañero de armas de Aragon y de Ehrenburg. Las etapas extensas de esta trayectoria pueden resumirse brevemente: en 1937 organiza la huida en masa de los emigrantes españoles hacia Chile; en 1943 es elegido senador con el apoyo de los sufragios del Partido Comunista chileno, y unos meses después ingresa en el partido; en 1948 un golpe de Estado le obliga a huir apresuradamente. Se refugia entonces en el interior del país. Ahí, en el transcurso de un año, buscado constantemente por la policía política, compone el *Canto general.* **En 1949 reaparece en París, siendo más** tarde huésped de la Unión Soviética, de la China roja y de la India. Hace acto de presencia en los juegos mundiales de la juventud celebrados en Berlín Este en 1951. Realiza después una serie de viajes como figura representativa del comunismo mundial. De retorno a Chile, vive en la Isla Negra entre sus libros y sus caracolas, como figura de leyenda y símbolo político a nivel continental. En los últimos años de la era estaliniana, surge de su pluma una inundación de lirismo partidista, de textos polémicos y de himnos casi tópicos, en los que se traslucen a veces rastros de su antiguo talento, cada vez más dilatados, aunque menos profundos, cayendo al nivel oficial de los bardos albaneses o alemanes orientales. "¡Hombres de Stalin!", escrito en 1952, es uno de los más claros exponentes de la defección de su poesía.

*"Ante una inmensa y alegre
multitud hablé yo para
renunciar a mi candidatura y
habló Allende para postularse.
Conocía al candidato. Lo había
acompañado tres veces
anteriores echando versos y
discursos por todo el brusco e
interminable territorio
de Chile."*



Uno de los capítulos del libro donde se encuentra este poema lleva por título *La miel de Hungría.* Lo que Neruda no vio fue la sangre en las calles de Budapest.

III

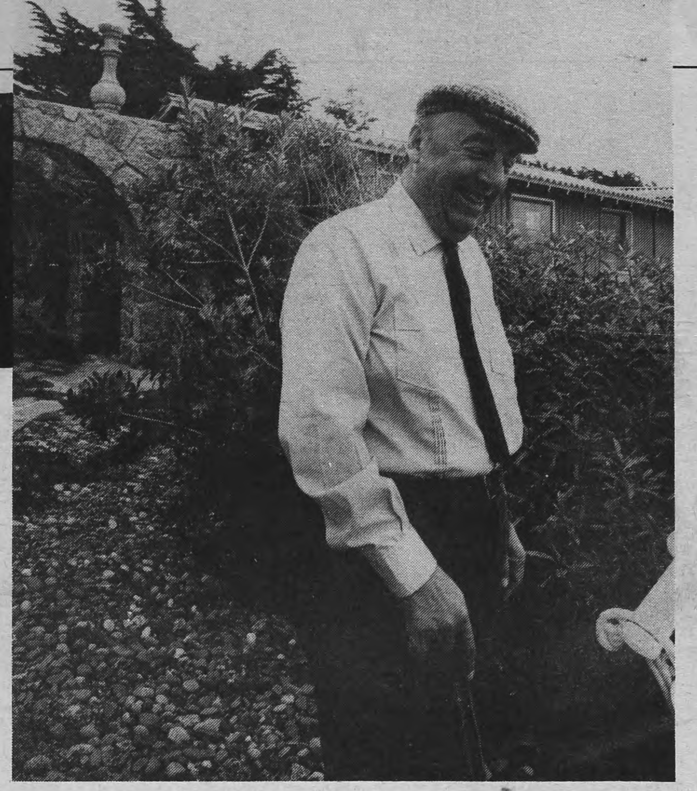
He aquí el caso Neruda reflejado en los acontecimientos de su existencia. Dada la im-







DOS MIRADAS A NERUDA



"¿Hay algo más tonto en la vida que llamarse Pablo Neruda?"

portancia del poeta de que tratamos, este caso no puede omitirse ni minimizarse. ¿Cómo se ha producido? ¿Cómo es posible que un hombre semejante se haya mutilado a sí mismo de tal forma? Las explicaciones usuales, las que en seguida se nos ocurrirían en nuestras latitudes, no son válidas. Físicamente, Neruda no experimentó nunca el terror estalinista: lo que ha hecho, lo ha hecho libremente. Ningún comité de control podía obligarlo a hacerlo. También debe descartarse la hipótesis del oportunismo. Por pocas muestras que hubiera dado de prudencia y de previsión política, el poeta chileno tenía asegurada una brillante carrera de diplomático. Su adhesión al Partido Comunista entrañaba muchos riesgos. En lugar de proporcionarle una cómoda existencia, le ha exigido una gran valentía y muchos sacrificios. Una tercera explicación, que en tales casos se presenta a la mente de inmediato, resulta igualmente nula: para Neruda, el comunismo no ha tenido nunca el atractivo de un sistema cerrado de creencias. A Neruda no lo movieron ni el espíritu de la teoría marxista, ni la aureola casi religiosa con que se envolvieron los dogmas estalinistas. Es demasiado incrédulo para ser un converso, no es tan intelectual como para dejarse seducir por una doctrina.

Los motivos de Neruda son más sencillos y a la vez más complicados. Por esta razón poseen una mayor riqueza de enseñanzas que los de una gran mayoría de los poetas de partido. Son sencillos en cuanto se refiere a las motivaciones de carácter político y complicados si se miran a la luz de las motivaciones artísticas de su postura.

Convendría, en primer lugar, dada la inveterada ignorancia que tan a gusto se disfraza entre nosotros con los *slogans* de Occidente, evocar algunos hechos bien simples que cobran en este caso una especial importancia. El comunismo, ya incluso en tiempos de Stalin, cuando se le definía desde Moscú como una doctrina universal y de obligatoriedad general, no ha presentado jamás una unidad sin fisuras. La idea de que una visita a Kottbus basta para entender sus variantes asiáticas, africanas o sudamericanas, aunque muy difundida, es del todo falsa. Un paseo por la calles de Santiago de Chile, o una simple ojeada a las estadísticas concernientes a la distribución de la renta nacional en ese país, tienen aquí una mayor utilidad que cualquier discurso de tipo ideológico. La denominada cuestión social no constituye en un país como Chile un simple lema electoral, sino que es, al pie de la letra, una cruda realidad. Los capitalistas extranjeros y las "trescientas familias" se llevan la parte del león, trátese de las tierras productivas o del producto social: las cifras alcanzan de un 70 a un 80 por ciento. La legislación relativa a la educación y a la asistencia social sólo es letra impresa. El mecanismo democrático funciona gracias al engrase de la oligarquía. El número y la miseria en que viven los "rotos", los desheredados, en una de las regiones más ricas del mundo, pueden apenas ser representados. Es evidente que en Sudamérica el comunismo cuenta con otras posibilidades y otros procedimientos, y con otros móviles y otros partidarios, que en los países intensamente industrializados del oeste y del norte de Europa, con su renta más o menos nivelada y con la continua disminución de la indigencia en sus aspectos más estridentes. Por su mismo origen, por el lugar y la fecha de su nacimiento, Neruda estaba ya casi predestinado al comunismo.

Sin embargo, lo que otorga a tal caso un valor ejemplar es el drama de orden artístico que se desarrolla sobre este trasfondo de tan brutal evidencia. Los acontecimientos cubanos han demostrado hasta qué punto se halla difundida la doctrina comunista entre los intelectuales iberoamericanos. El problema planteado por el caso Neruda rebasa esta situación general: tiene su clave en la situación social de la poesía moderna. Situación que es de todos nosotros bien conocida. Condena al poeta a elegir entre su público y su poesía. En uno y en otro caso, prescinde de un requisito básico de su labor. Neruda no ha logrado nunca eludir esta alternativa. Bien podría decirse que, al no poder superarla, se ha convertido en su fatalidad. Al principio trató de escapar a viva fuerza, por así decirlo, a este dilema. Así lo muestran sus ataques contra la literatura burguesa:

Qué hicisteis vosotros gidistas,
intelectualistas, rilkistas,
misterizantes, falsos brujos
existenciales, amapolas
surrealistas encendidas
en una tumba, europeizados
cadáveres de la moda,
pálidas lombrices del queso
capitalista...

En un ejemplo de la tendencia a denunciar la inteligencia, tan generalizada entre los intelectuales. Es historia ya conocida: los marxistas corrientes y los reaccionarios auténticos ahondan al unísono la fosa que tienen destinada al arte "degenerado". Si no tuviera un carácter tan netamente defensivo, podríamos contentarnos con esta cita tan reveladora. En ella Neruda no critica tanto el presente de los otros como su propio pasado. En esta disputa sin salida contra su obra precedente, llega incluso a citarse a sí mismo: la flor de la adormidera ha sido uno de los símbolos predominantes de su lírica, y en cuanto se refiere al "misterio" de la existencia, éste tiene en los dos volúmenes de *Residencia en la tierra* su expresión poética más lograda. Esta renuncia de su obra pretérita exige una continua justificación. No bastan los improperios. Otro paso adelante y nos encontramos con el siguiente jalón, en el que Neruda ya no trata de eludir el carácter autobiográfico del problema:

Cuando yo escribía versos de amor, que me brotaban
por todas partes, y me moría de tristeza,
errante, abandonado, royendo el alfabeto,
me decían: "Qué grande eres, oh Teócrito!"
Yo no soy Teócrito...
y luego me fui por los callejones de las minas
a ver cómo vivían otros hombres.
Y cuando salí con las manos teñidas de basura y
dolores,
Las levanté...
y dije: "Yo no comparto el crimen".
Tosieron, se disgustaron mucho, me quitaron el
saludo,
me dejaron de llamar Teócrito, y terminaron
por insultarme y mandar toda la policía a
encarcelarme,
porque no seguía preocupado exclusivamente de
asuntos metafísicos.

Brecht se expresó de idéntica manera. El paralelo con el famoso "Diálogo sobre los árboles" es bien claro. Los poemas *Schlechte Zeiten für Lyrik* (Malos tiempos para la poesía) y *Verjagt aus gutem Grund* (Expulsado con razón) dejan traslucir idéntico dilema, cierto es que con mucha mayor fuerza y mucha más hondura que en los versos en que Neruda se justifica. Unicamente Brecht, por su congénita astucia, por su vigor dialéctico y por su sabiduría impenetrable, supo salvarse del naufragio. A su lado, Neruda parece torpe, a veces incluso necio, aunque también un hombre indefenso, un alma ingenua. Casi resulta candorosa la idea que al fin ha presidido su opción, y de la que, en su calidad de artista, ha sido una víctima: la idea de una poesía que fuera el pan espiritual de todos los hombres, incluso de los pobres y de los analfabetos, es decir, la idea de una poesía estimada como el fermento de la fraternidad universal. En este ideal se entrecruzan vetas del romanticismo y del marxismo. No olvidemos que el marxismo clásico es un producto del pensamiento romántico. Este sueño es el que intenta realizar toda la obra posterior de Neruda, como si estuviera en manos de un solo hombre al invertir en un momento el curso de la historia, con dos mil años de antigüedad, o el de un arte destinado a las minorías.

"Escribimos para las gentes sencillas", decía Neruda en un discurso acerca de "La oscuridad y la claridad en la poesía", que pronunció en Santiago delante de los participantes en un congreso para la cultura celebrado en 1953. Enlazando con esas palabras, continuaba diciendo: "[escribimos] para gentes tan modestas que muchas veces, la mayoría de las veces, no saben ni siquiera leer. Sin embargo, la poesía existía antes de que se supiera leer y escribir. Por eso sabemos que la poesía es como el pan y que todos han de participar en ella, los hombres cultos y los campesinos en pie de igualdad, y toda nuestra familia de pueblos, tan inmensa, maravillosa y extraordinaria".

El móvil profundo de la decisión tomada por Neruda no radica en la situación política en que entonces se encontraba su patria, ni en el hecho de la Guerra Civil Española, sino más bien en su propicia concepción de la naturaleza de la poesía. Añadamos que esta decisión tenía no poco de paradójica. Paradójica decimos, en cuanto que el escorzo extremo, la "distanciación" y la deformación de la lengua eran los elementos principales de la poética que Neruda forjó para sí. Su negación equivale, en última instancia, a romper con las raíces históricas de que su poesía se nutre, a anular su historia de un solo golpe. Naturalmente, se trata de algo imposible, y por una suerte de ironía cruel, una tal tentativa, que constituye un verdadero suicidio, de aniquilar con sus propias manos las condiciones sociales e históricas de la literatura, dominada por la influencia del marxismo, puede ser refutada acudiendo a la reflexión marxista más sencilla. Se muestra entonces como una triste quijotada. El autor parece ya presentirlo cuando se encara con las dificultades que le van saliendo al paso. En el discurso que hemos citado concluye de la siguiente manera: "He tenido que esforzarme mucho para llegar a sacrificar la oscuridad a la claridad, pues la oscuridad del lenguaje se ha convertido entre nosotros en la prerrogativa de una casta literaria... En aquellas jornadas de persecución, combatía yo contra la oscuridad que en mi interior había y contra la que existía en mi libro mientras éste iba tomando forma. No obstante, no creo haber salido victorioso de esta lucha. En mis nuevos poemas, he resuelto ser cada vez más sencillo, cada día menos difícil."

El libro al que Neruda alude es el *Canto general*. El *Canto general* es un poema de más de diez mil versos, una suerte de *Eneida* del continente sudamericano, que principia con una brillante cosmogonía, evoca el gran pasado indio, refiere el drama cruento de la conquista, y clave de bóveda y sentido del poema entero, la liberación del país, libre de los colonos poseedores, de los que se presentan como sucesores naturales los "gringos", los imperialistas del dólar y los explotadores norteamericanos. Finaliza la obra con los himnos en alabanza de Stalin, del Partido Comunista y de la revolución que se avecina.

Tal poema no tiene similar en la poesía moderna. Por la ambición, las dimensiones y el aliento, tiene semejanza con la *Anábasis* de Saint-John Perse, los *Cantos pisanos* de Ezra Pound, y el *Paterson* de William C. Williams. La comparación sólo puede referirse a las dimensiones del *Canto general*. En cuanto poema didáctico, la obra se inspira en la tradición de Empédocles y de Lucrecio; considerada como una epopeya, supone un retorno anacrónico a las formas antiguas; como himno patriótico, posee muchas reminiscencias de Walt Whitman, y en su calidad de obra histórica, constituye una tentativa de historia universal en verso. También es una epopeya geográfica, un catálogo genealógico, un réquiem en recuerdo de los antepasados y amigos del poeta. En resumen: una suma poética de todas las obras anteriores de Neruda, un panfleto político y un oratorio revolucionario al estilo de Mayakovski. No puede valorarse este libro sin emitir un juicio simultáneo sobre el caso Neruda. Es un caso paradójico y de doble aspecto que igualmente implica un juicio de igual naturaleza. Se trata de una obra maestra en la que el genio del poeta se sobrepone a sus terquedades ideológicas, a sus propósitos menos afortunados, a su deliberada llaneza, que es auténtica traición. Hay algunos pasajes que en nada desmerecen de los poemas de *Residencia:* aún más, nutridos de sustancia histórica y mitológica, incandescentes y endurecidos por una paciente labor, resplandecen con brillo metálico. Hay partes fallidas, aquellas en las que el poeta ha querido imponernos sus conclusiones, conclusiones semejantes a aquellas a las que se llega en un congreso y que son del todo ajenas a la poesía. De ahí proceden los dilatados textos en que se exaltan con estilo cojitranco los informes de los delegados sindicales, las realizaciones de los planes quinquenales, e incluso los crímenes de la época estalinista, y que por la fraseología que en ellos se emplea recuerdan los ecos de una prosa estrictamente ortodoxa.

¿Claridad? La claridad que ahí se consigue a costa de la integridad poética es la de la propaganda totalitaria: declaraciones simplistas, que sólo hablan de camaradas y de seres inferiores, y de las cuales la historia nos ha enseñado el horror. De este modo, el error de estimar que la poesía pueda ser un instrumento de la política cuesta mucho más caro a un hombre de valor que no lo que les resulta a millares de cobardes la ilusión tan fácil de que realmente exista una poesía apolítica. Aun siendo víctima, Pablo Neruda ha visto al menos el dilema en el que se origina su fracaso.

En lo tocante al poeta que conseguirá salir de este callejón, que no habrá de traicionar a la poesía en favor de sus auditores, ni a sus auditores a causa de la poesía, y que no convertirá a la poesía en instrumento de la política, sino que hará de la política el instrumento del hombre, a este poeta tendremos que esperarlo aún por mucho tiempo, y quizás en vano.